

Diálogos afro-hemisféricos. *Soul music* y transnacionalismo negro en contextos afrolatinoamericanos

*Afro-hemispheric dialogues. Soul music and black
transnationalism in Afro-Latin American contexts*

Matti Steinitz¹ 

Center for InterAmerican Studies, Bielefeld University



Para citaciones: Steinitz, Matti.
“Diálogos afro-hemisféricos. *Soul music*
y transnacionalismo negro en contextos
afrolatinoamericanos”. *PerspectivasAfro*
2/2 (2023): 351-370. Doi:
<https://doi.org/10.32997/pa-2023-4188>

Recibido: 10 de octubre de 2022

Aprobado: 12 de diciembre de 2022

Editora: Silvia Valero. Universidad de
Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2023. Steinitz, Matti. Este es
un artículo de acceso abierto, distribuido
bajo los términos de la licencia
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin
restricciones, distribución y reproducción
en cualquier medio, siempre y cuando que
el original, el autor y la fuente sean
acreditados.



RESUMEN

El auge de los movimientos por la liberación negra en EEUU de los años 1960 y 1970 fue acompañado por el ascenso de la música soul como expresión de una nueva autoafirmación y estética negra. Este artículo explora las huellas de la poco estudiada popularización de los slogans y símbolos del movimiento Black Power por medio de la música soul en contextos afrolatinoamericanos. Se discute tanto el potencial emancipador de estas manifestaciones de un transnacionalismo negro hemisférico como el repudio por parte de intelectuales y élites nacionalistas en Latinoamérica que veían en estos flujos diaspóricos una amenaza para las ideologías dominantes del mestizaje y de la democracia racial.

Palabras clave: Transnacionalismo negro; Black Power; música soul; Estados Unidos; Brasil; Panamá.

ABSTRACT

The rise of the U.S. African American freedom struggle was accompanied by the emergence of Soul music as an expression of a new black self-affirmation and aesthetics. This article traces the understudied popularization of the slogans and symbols of Black Power through Soul music in Afro-Latin American contexts. It discusses both the emancipatory potential of these manifestations of a hemispheric black transnationalism and the repudiation by intellectuals and nationalist elites in Latin America who saw in these diasporic flows a threat to the dominant ideologies of *mestizaje* and *democracia racial*.

Keywords: Black Transnationalism; Black Power; Soul music; USA; Brazil; Panamá.

¹ Doctorando, investigador y docente en el Center for InterAmerican Studies, Universidad de Bielefeld, Correo: Matti.steinitz@uni-bielefeld.de

“Soul music, ¡esa era nuestra música!” Así recuerda Felipe Luciano cómo su generación de jóvenes, cuyos padres o abuelos habían migrado desde Puerto Rico a los Estados Unidos, se entusiasmaba con la música popular afronorteamericana que acompañaba el auge de los movimientos de los derechos civiles y del Black Power en la década de los años 1960 (2022). Felipe Luciano, uno de los fundadores de los Young Lords –un grupo radical de jóvenes puertorriqueños y afroestadounidenses inspirado en las Panteras Negras y fundado en 1969- creció en Spanish Harlem, la sección oriental de Harlem también conocida como El Barrio, donde la comunidad puertorriqueña convivía con la comunidad negra, compartiendo experiencias de discriminación racial y condiciones de extrema marginalización social, pero también luchas por una vida mejor y noches de baile en las pistas y salas de concierto como el Palladium Ballroom, el Apollo, y muchos más. Fue en este contexto de “alianzas de sobrevivencia” (Torres 3) entre dos comunidades excluidas que nació la cultura *nuyorican*. En la segunda mitad de los años ‘60 surgió un sonido que dio voz a este diálogo interétnico, el *Latin Boogaloo*, o también *Latin Soul*, que fue un género híbrido en el cual jóvenes, en su mayoría de descendencia puertorriqueña, mezclaban ritmos del Caribe hispano con los sonidos afroestadounidenses de rhythm’n’blues y soul, dando fama a intérpretes como Jimmy Sabater, Joe Cuba, Pete Rodríguez, Joey Pastrana, Johnny Colón y Joe Bataan. Pero la traducción de la música soul a un contexto afrolatinoamericano como fue protagonizada por la escena de músicos *nuyorican* a mediados de los 1960 no se limitó a Nueva York.

Black Power y música soul en Afrolatinoamérica

Aunque poco estudiado, la popularización de los slogans y símbolos del movimiento Black Power por medio de la música soul, manifestada en nuevos estilos como el peinado afro y una tendencia creciente a resaltar las raíces africanas y la identidad negra, se volvió un fenómeno de alcance hemisférico. La difusión de discos de Latin Soul-Boogalo por sellos de música latina asentados en Nueva York como Tico, Cotique y Fania fue un factor clave para la llegada de estas influencias a contextos hispanoamericanos como Puerto Rico, Colombia, Perú y Venezuela. Pero también hubo casos en los que el impacto de la cultura popular afroestadounidense no dependió de interlocutores hispanohablantes como lo fueron los hijos de migrantes puertorriqueños en Estados Unidos. En Panamá, el status de la Zona de Canal como “neocolonia” estadounidense (Corinealdi) y la llegada constante de barcos del norte contribuyeron a los vínculos estrechos entre la comunidad afroantillana y la cultura popular negra estadounidense, manifestándose en la emergencia de los llamados Combos Nacionales como Los Dinámicos Exciters, Los Soul Fantastic y los Fabulosos Festivals, que transformaron el istmo en el escenario de una de las escenas más vibrantes de música soul en la Afro-Latinoamérica de los años 1960 y 1970.

Sin duda la mayor manifestación de la popularidad de la música y los movimientos negros de Estados Unidos en la juventud afrolatinoamericana de esta época se dio en Brasil, donde, entre principios y mediados de los 1970, el movimiento *Black Rio* aglutinaba cientos de miles de jóvenes afrobrasileños en los llamados *bailes black* –fiestas populares organizadas por *equipos de som* como Alma Negra, Black Power y Soul Grand Prix donde se escuchaba exclusivamente soul afroestadounidense.

Mientras los objetivos económicos de los sellos de discos y promotores de tales eventos tanto como las ganas de divertirse de las audiencias fueron motivaciones obvias, la apropiación de símbolos y discursos de orgullo negro provenientes del movimiento Black Power estadounidense tuvo claras implicaciones políticas en contextos latinoamericanos. La expresión de una fuerte identificación y solidaridad con las luchas

afroestadounidenses por medio de la música soul y la apropiación de representaciones simbólicas de una nueva estética negra significaba un desafío directo a las ideologías nacionalistas hegemónicas en Latinoamérica: la democracia racial y el mestizaje. No es sorprendente pues que los defensores de estas ideas, tanto en las clases dominantes como en círculos de intelectuales de izquierda, recibieran con hostilidad la difusión de las ideas, eslóganes y sonidos relacionados con el movimiento afroestadounidense (Stam y Shohat 51-53).

A pesar de las barreras culturales y lingüísticas, la hegemonía de las ideologías del mestizaje y la democracia racial y de la hostilidad generalizada hacia las influencias estadounidenses, el movimiento Black Power y sus manifestaciones culturales dejaron huellas significativas en toda Afrolatinoamérica. Tanto el creciente número de testimonios de activistas de la época como los hallazgos en los estudios interamericanos, afrodiaspóricos, caribeños y afrolatinoamericanos confirman que, de hecho, el Black Power era un movimiento de carácter transnacional y hemisférico cuyo impacto fue clave para la formación de movimientos negros en varios contextos regionales (Raussert/Steinitz). Agustín Laó-Montes afirma que “[e]n el proceso de desarrollo de las identidades afrodescendientes en Latinoamérica, los movimientos negros estadounidenses y sus figuras más visibles [...] fueron, y siguen siendo un referente fundamental” (“Cartografía” 300). Según George Reid Andrews las repercusiones de la lucha afroestadounidense de liberación se manifestaron en un “ennegrecimiento” (Andrews 182) de las políticas afrolatinoamericanas de identidad en los años 1970 y 1980. En las obras literarias y testimonios de escritores, poetas y artistas afrolatinoamericanos como Nancy Morejón y Nicolás Guillén (Cuba), Nicomedes y Victoria Santa Cruz (Perú), Carlos Guillermo Wilson y Gerardo Maloney (Panamá), Quince Duncan (Costa Rica), y Manuel Zapata Olivella (Colombia) se puede observar cómo el Black Power, y especialmente el Black Arts Movement como su “ala cultural” (Smethurst), se convirtió en una importante fuente de inspiración. En sus obras, los afroamericanos estadounidenses fueron mostrados como mártires y como símbolos de resistencia, figuras modelo en la lucha contra el racismo en el hemisferio, como analiza Richard Jackson (116). En *¡Levántate mulato! “Por mi raza hablará el espíritu”* (1990), Manuel Zapata Olivella da voz a este sentimiento generalizado de identificación transnacional y solidaridad afrodiaspórica que dio forma a esta generación de intelectuales afrolatinoamericanos:

La convulsiva época de los sesenta nos sorprendió con las armas en la mano. En los Estados Unidos los negros lanzaron el desafío a los racistas, afirmando que constituían una raza de seres hermosos: “Black is beautiful!” Todos los días en los escenarios de las olimpiadas de México y ante los aparatos de televisión del mundo, los millones de espectadores se estremecían de entusiasmo cada vez que subían los relámpagos humanos al podio de los vencedores para levantar el puño victorioso del “Poder Negro”. [...] Los gritos de la revolución negra sacudieron las dormidas mentes de los negros, mulatos y zambos de Latino América. (331 ss.)

Mientras la influencia de estos discursos literarios en la mayoría de los casos se limitaba a círculos de intelectuales, fue justamente el consumo colectivo de música soul lo que facilitó la popularización de los símbolos y estilos inspirados en el Black Power entre jóvenes de las clases bajas y trabajadoras, sembrando las semillas para la formación de movimientos antirracistas en varios contextos afrolatinoamericanos a lo largo de las décadas del 1960 y 1970.

Siguiendo las huellas de la música soul en contextos afrolatinoamericanos, en lo siguiente propongo explorar algunas dimensiones de los flujos afro-hemisféricos en el marco de las tensas relaciones interamericanas

entre Estados Unidos y Latinoamérica. Intentaré demostrar que las consecuencias del papel hegemónico y las políticas imperiales de Estados Unidos no sólo se manifestaron en asimetrías de poder y fuertes desigualdades entre Norte y Sur sino que también contribuyeron de manera significativa en algunos factores clave para el desarrollo de redes transnacionales entre comunidades afrodiaspóricas en Estados Unidos, América Latina y el Caribe: primero, las olas masivas de migración de afrodescendientes del Sur de Estados Unidos y del Caribe que resultaron en la convergencia de estos grupos en zonas de contacto como lo fueron Nueva York y Panamá; segundo, el éxito comercial de la música popular negra y la expansión transnacional de la industria musical estadounidense que crearon las condiciones para la difusión y recepción de estas influencias en contextos geográficamente distantes como por ejemplo Rio de Janeiro.

Aunque la música soul y las representaciones simbólicas de afirmación étnica asociadas a ella suelen considerarse manifestaciones de la experiencia afroestadounidense por excelencia, sugiero que una mirada más atenta sobre su popularización en contextos afrolatinoamericanos podría ayudar a cuestionar las interpretaciones nacionalistas y unidimensionales de este género. Mientras que himnos del Black Power como "Say It Loud - I'm Black and I'm Proud" de James Brown estaban claramente promocionando un nacionalismo negro, dirigido a cerrar filas entre los afroamericanos de Estados Unidos, sostengo que una perspectiva hemisférica es necesaria para detectar cómo los significados de la música y cultura del soul han variado a través de las Américas. Con el objetivo de complicar las narrativas homogeneizadoras y esencialistas de la negritud y los significados prescritos de la cultura popular negra, los ejemplos aquí expuestos pretenden demostrar que el lenguaje simbólico proporcionado por la cultura transnacional de soul ofreció a jóvenes afrolatinoamericanos un modelo de identificación diaspórica, una alternativa atractiva a los proyectos nacionales eurocéntricos excluyentes y opresivos que dominaban en los países latinoamericanos.

Excepcionalismos, nacionalismos y los estudios de la diáspora africana

Considerando la magnitud de las escenas culturales y los movimientos sociales inspirados por manifestaciones afroestadounidenses como la música soul y el Black Power en contextos afrolatinoamericanos, ¿por qué en muchos de los estudios existentes se ignoran o sólo se hace referencia tangencial a este flujo de ideas y conocimientos? Una explicación obvia de la escasez de trabajos académicos sobre los numerosos y significativos intercambios hemisféricos entre estas diversas poblaciones afroamericanas se encuentra en las conflictivas y desiguales relaciones entre Estados Unidos y América Latina. Durante mucho tiempo, las políticas intervencionistas e imperiales de los primeros han dominado los debates sobre las relaciones interamericanas en los años 1960 y 1970 de forma que, aparentemente, dejaban poco espacio para los diálogos contra-hegemónicos que emergieron entre comunidades negras del Norte y del Sur en esta época. Pero la "escasez de estudios críticos sobre las relaciones entre los afroamericanos estadounidenses y el resto de las Américas,"² (18) diagnosticada por Ifeoma Nwankwo, no fue solo resultado de las asimetrías de poder entre ambas regiones sino también de diferentes formas de excepcionalismo que configuraron y limitaron el estudio de las relaciones raciales y los movimientos y culturas afroamericanos tanto en Estados Unidos como en América Latina.

En Estados Unidos, un cierto "excepcionalismo afroestadounidense" (Gilroy, *The Black Atlantic*) se ha manifestado en la tendencia a universalizar la experiencia negra en EE.UU. y a ignorar tanto sus entrelazamientos

² La traducción del inglés de esta cita y las que siguen son mías.

transnacionales como las diferentes dinámicas raciales en otros contextos diaspóricos (Hanchard, "Black Transnationalism" 141). El menosprecio de otras perspectivas negras por activistas afroestadounidenses, representativo del papel dominante de ciertas corrientes del nacionalismo negro en el contexto estadounidense de los años 1970 y 1980, fue criticado por sus colegas afrolatinoamericanos en encuentros internacionales como el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas en 1977 (Valero 66). En los debates sobre la "globalización" y el "transnacionalismo negro", desencadenados en gran medida por la publicación de *Black Atlantic* (1992) de Paul Gilroy y su propuesta de concebir las contraculturas negras más allá de las fronteras nacionales y las ideologías esencialistas, el campo de los African American Studies ha experimentado un notable proceso de transnacionalización hacia "el estudio de las poblaciones afrodescendientes a través de fronteras espaciales, temporales, lingüísticas, culturales e históricas que no siempre se corresponden con las fronteras de los Estados-nación ni con las fronteras de las disciplinas académicas" (Hanchard, "Black Transnationalism" 139 ss.).

Este afán generalizado por superar el "nacionalismo metodológico" (Wimmer/Glick Schiller) se ha materializado en la aparición de los Estudios de la Diáspora Africana, impulsada por el deseo de desarrollar una visión global de la negritud. Por su énfasis en los flujos transfronterizos, interculturales y transversales, Quito Swan, refiriéndose a Walter Dignolo, ha argumentado que los Estudios de la Diáspora Africana constituyen "un proyecto interdisciplinar de pensamiento fronterizo transnacional negro" (Swan 209). Siguiendo la observación de Paul Gilroy acerca de que las influencias afroestadounidenses han servido como "fuente de materia prima cultural y política" (*There Ain't No Black* 171) en las luchas emancipadoras de grupos racializados más allá de la comunidad negra de Estados Unidos y que el conocimiento de los movimientos por los derechos civiles y Black Power "se transmitió a los guetos y comunidades negras de todo el mundo a través de la música afroamericana" (171), el creciente número de estudios sobre los flujos y movimientos multidireccionales que han conectado la diáspora africana proporciona amplios recursos para comprender las raíces y rutas transnacionales de la música soul. Aunque ignorada de manera llamativa por Gilroy en su *Black Atlantic*, los afrodescendientes en Latinoamérica formaron parte integral de estos procesos de intercambio.

El excepcionalismo latinoamericano se ha manifestado de manera muy diferente pero aún más dañina para la articulación de perspectivas afrodiaspóricas: las ideologías hegemónicas del mestizaje y la democracia racial afirmaban que, en contraste con los racialmente polarizados Estados Unidos, el problema del racismo era inexistente en Latinoamérica. La negación de la existencia del racismo fue la base de la deslegitimación de la creación de organizaciones negras autónomas y del antirracismo militante asociado al Black Power. Por lo tanto, la difusión de las influencias afronorteamericanas en América Latina por medio de la música soul suscitó un gran rechazo por parte de una alianza improbable entre las élites nacionalistas y muchos intelectuales de izquierda. Estas dos corrientes opuestas coincidieron en su denuncia de que la influencia del movimiento afroestadounidense en las comunidades negras de América Latina constituía una importación del racismo de Estados Unidos. Las elites gobernantes veían una amenaza para la seguridad nacional en la apropiación del discurso subversivo del Black Power por parte de jóvenes de las comunidades afrodescendientes locales. En círculos de intelectuales y activistas de la izquierda la popularización de una estética negra por la música soul fue igualmente rechazada ya que este tipo de apropiación se condenó enérgicamente como otro ejemplo de imperialismo cultural yanqui que contaminaba las auténticas tradiciones folclóricas locales (Alberto). Como bien señaló Ariel Dulitzky, los intelectuales y élites latinoamericanos hicieron un

...increíble esfuerzo por contener la internacionalización de sus poblaciones afro como forma de defensa preventiva contra las amenazas del exterior a la unidad nacional, con la implicación no declarada de que era mejor proteger a los grupos afro, por su propio bien, del contagio exterior. (56 ss)

Esta postura proteccionista en contra de las influencias afroestadounidenses también se ha reflejado en la minimización de su relevancia y en la escasez de investigaciones sobre el tema. Según percepciones hasta ahora muy corrientes, no existía tal cosa como el "Black Power" en contextos latinoamericanos porque los diferentes pasados coloniales y las dinámicas de las relaciones raciales habían dado lugar a discursos de identidad homogeneizadores que privilegiaban las movilizaciones "nación" por encima de "raza". Aparentemente, en su rechazo a cualquier influencia estadounidense, muchos de los intelectuales latinoamericanos no han distinguido entre la política exterior de Washington hacia el "patio trasero" latinoamericano, por un lado, y los movimientos contra-hegemónicos de liberación negra, por otro, que, debido a su ubicación "en el vientre de la bestia", eran vistos por muchos como la vanguardia en la lucha global contra el sistema de supremacía blanco.

La aversión de intelectuales de izquierda contra la difusión de discursos afroestadounidenses en Latinoamérica se puede estudiar en el ensayo "On the Cunning of Imperialist Reason" (1999), en el que Pierre Bourdieu y Loic Waquant polemizaron contra el libro *Orpheus and Power* (1994) de Michael Hanchard sobre los movimientos de conciencia negra en Brasil. Destacando la identidad afroestadounidense de Hanchard y acusándolo de haber actuado como agente del imperialismo estadounidense al influir en los debates raciales brasileños, Bourdieu y Waquant sostienen que se trata de una "intrusión brutalmente etnocéntrica" (42) de los conceptos estadounidenses de raza en la tolerante sociedad brasileña y, por tanto, un manifiesto de la "McDonaldización" de los debates allí. En el mismo sentido, el antropólogo José Jorge de Carvalho critica el papel dominante de la cultura afronorteamericana:

Aun cuando el Harlem sea un ghetto de la ciudad de Nueva York, la cultura popular allí generada se globaliza a través del circuito norteamericano de los medios y afecta las comunidades negras de América Latina y el Caribe del mismo modo neocolonial con que la cultura occidentalizante hollywoodiana nos afecta a todos, blancos y negros, en nuestro países. [...] hay una dimensión en la cual se unen Hollywood y la cultura afroamericana. (15 ss.)

Perspectivas transnacionales y hemisféricas

Tanto la predominancia de perspectivas centradas en las realidades de contextos anglosajones en los Estudios de la Diáspora Africana como el rechazo generalizado contra las perspectivas transnacionales y hemisféricas han sido responsables de la falta de consideración de las interacciones entre las comunidades negras de Estados Unidos y América Latina (Laó-Montes, "Unfinished Migrations" 55). Siguiendo los pasos del activista y bibliotecario Arturo Alfonso Schomburg, pioneros de los Estudios Afrolatinoamericanos como Miriam Jimenez y Juan Flores (2010) han destacado el papel de migrantes en zonas de contacto como New York para las interrelaciones entre las comunidades negras del Caribe, Latinoamérica y Estados Unidos y los relacionados procesos de formación de una identidad afrolatina. Los editores de un número especial de *The Black Scholar* sobre "Post-Soul and Afro-Latinidades" (2022) proponen poner en diálogo conceptos de las hasta ahora divididas áreas de estudio de las presencias negras en los Estados Unidos y Latinoamérica, resaltando "el creciente interés y la necesidad de debates críticos sobre el interculturalismo afrolatino y afroamericano en la era posterior a la

segregación" (Masiki & Mills 1). Con este espíritu, la intención de este ensayo consiste en abordar estos diálogos a menudo silenciados o ignorados para superar los nacionalismos metodológicos y demarcaciones persistentes entre los African American Studies y Estudios Latinoamericanos y contribuir así a los esfuerzos en curso para el desarrollo de una perspectiva transnacional y hemisférica sobre la diáspora africana en las Américas como es el caso en publicaciones de autores como Guridy (2010), Nwankwo (2014), Rivera-Rideau, Jones, & Paschel (2016), Laó-Montes (2020), Gomez Menjivar & Ramos Flores (2022).

Música popular y transnacionalismo negro en la época del Black Power

El papel del soul para el movimiento negro en Latinoamérica demuestra que la íntima relación entre los desarrollos en la música popular afroamericana y las trayectorias históricas de las luchas por la liberación negra, observada primero por Amiri Baraka en su obra *Blues People* (1963), no se limitaba al contexto estadounidense. De hecho, cuando los movimientos de liberación en el Tercer Mundo y Estados Unidos se alzaron al unísono en los años 60 y 70, diversas formas de música negra estuvieron en la vanguardia de estas "luchas gemelas" por la emancipación del racismo en las Américas y del colonialismo en África. La expresión musical constituyó un medio fundamental para la articulación de nuevas construcciones de identidad y solidaridad racial en estos contextos y, en muchas circunstancias, la música fue "empleada estratégicamente para desarrollar la identificación entre personas que, de otro modo, podrían estar cultural, ideológica o espacialmente separadas o ser distintas entre sí" (1s), como afirma Shana Redmond. Según ella, el consumo colectivo de música funciona como método de participación en los proyectos de liberación transfronterizos característicos de la diáspora africana. Diversos casos de apropiación del estilo y la cultura soul en contextos hemisféricos como Spanish Harlem, Rio de Janeiro y Panamá demuestran que el potencial emancipador de las músicas negras consiste en su capacidad de fortalecer la autoestima y los lazos de solidaridad en comunidades afroamericanas, inclusive cuando no contienen mensajes políticos explícitos (Kelley 11-12). Tal como la activista y académica Angela Davis sostuvo que la música negra facilitó el surgimiento de "una comunidad estética de resistencia" la que inspiró y alimentó "una comunidad política de lucha activa por la liberación" (201), en estos casos se pudo observar cómo los nuevos estilos afroestadounidenses influyeron en la formación de un movimiento afro-latinoamericano.

¿Cómo se explica, pues, que la música soul, nacida como una combinación del gospel y del rhythm and blues a principios de los años 60, se convirtiera primero en la manifestación más clara del comienzo de una nueva época para la comunidad afroestadounidense y después en un portavoz eficaz que contribuyó decisivamente a la internacionalización del movimiento de liberación negra? En el año 1963, Nina Simone fue una de las primeras cantantes negras que usó su popularidad para dar voz a la nueva combatividad del movimiento por los derechos civiles, cuando respondió a la muerte de cuatro niñas negras tras el bombardeo de una iglesia por supremacistas blancos con la canción "Mississippi Goddam", en la cual expresó la rabia por el terror racista que seguía reinando en los estados del sur de Estados Unidos. Aunque canciones con mensajes explícitamente políticos como "A Change is Gonna Come" (1964) de Sam Cooke o "Keep on Pushing" (1964) y "We're a Winner" (1967) de Curtis Mayfield & The Impressions eran la excepción antes del asesinato de Martin Luther King en 1968, en los sonidos y performances de artistas como James Brown, Smokey Robinson, Diana Ross, Marvin Gaye, Etta James, Otis Redding, y Aretha Franklin se articulaba la "resiliencia negra" como una de las características del género soul: la conciencia y el orgullo de haber sobrevivido siglos de opresión y de luchas y de haber defendido la humanidad

negra en las condiciones más adversas (Lordi 5). En el inmenso éxito nacional e internacional de sellos independientes de soul como Motown y Stax también se reflejaban las aspiraciones de la comunidad negra: el anhelo de mayor autodeterminación cultural y económica y el dinámico optimismo de que había comenzado “a brand new day” (The Staple Singers) en el cual siglos de opresión de los afroamericanos estaban por terminarse.

Después de la muerte de Malcolm X y un creciente número de rebeliones urbanas llevadas a cabo por la juventud negra como la de Watts en 1965, el asesinato de Martin Luther King en abril de 1968 marcó el giro definitivo del integracionismo del movimiento por los derechos civiles hacia el nacionalismo negro del movimiento Black Power -un giro que también se reflejó en la música popular negra de la época. Nadie representaba la nueva orientación más confrontativa de la lucha afroestadounidense de manera tan explícita como el cantante James Brown. Con la creación del funk como variación menos melódica, más rítmica y más agresiva de la música soul, la propagación de una conciencia negra por medio de una estética afro y canciones con mensajes explícitos de orgullo negro como el himno “Say It Loud I’m Black And I’m Proud” (1968), la figura de James Brown se convirtió en uno de los símbolos más emblemáticos del movimiento Black Power. Cuando Brown por primera vez aparecía en el escenario con un afro, su cabello natural era todo una noticia, un mensaje de “Black is Beautiful” que tenía un impacto fuerte en las comunidades negras de Estados Unidos, pero por su carácter de astro internacional también en muchas otras comunidades de la diáspora africana. Su popularidad e independencia artística y económica nunca vista convirtieron al incontestable *Soul Brother Number One* en una de las voces más influyentes de la comunidad afroestadounidense cuyo estatus como ídolo transnacional de la diáspora africana quizás solo se puede comparar con el de Muhammad Ali (Steinitz “Calling out around the world”).

Aunque brillando por su ausencia en la mayoría de los debates sobre intercambios y flujos en la diáspora africana hasta principios del siglo XXI, Afrolatinoamérica no fue ninguna excepción en el impacto que James Brown y otros artistas negros estadounidenses tuvieron como fuentes de inspiración y figuras de identificación para afrodescendientes en la época de los ‘60 y ‘70. Considerando los incontables entrelazamientos entre Estados Unidos, el Caribe y Latinoamérica, facilitados por la política imperialista estadounidense en el hemisferio, pero también por los grandes movimientos de migración hacia el norte y la fuerte difusión de la cultura popular norteamericana en estos países, no es de sorprender que el impacto del movimiento Black Power y sus manifestaciones culturales se hicieran sentir en contextos afrolatinoamericanos también. La investigación sobre la cual está basado este texto fue motivado por la escasez de estudios sobre estos diálogos inter-afroamericanos y un interés en cómo la música soul contribuyó a superar barreras geográficas, políticas, culturales, y lingüísticas entre comunidades negras en las Américas, creando redes transnacionales de solidaridad y plataformas para movilizaciones antirracistas en contextos donde estas temáticas habían sido silenciadas por discursos de identidad nacionalistas y eurocéntricos. Una serie de entrevistas con activistas, músicos, y DJs activos en los años ‘60 y ‘70 llevadas a cabo durante estadias de pesquisa confirmaron la hipótesis de que la música soul fue un factor clave en la popularización hemisférica de los símbolos estéticos, slogans y discursos del movimiento Black Power. Cada uno de los tres contextos seleccionados para la investigación representa dimensiones diferentes de los entrelazamientos múltiples y variados entre las culturas y los movimientos de la diáspora africana en las Américas.

1. Spanish Harlem: la cuna del *Latin Soul*

El nacimiento del *Latin Soul* en Nueva York a mediados de los años '60 está estrechamente relacionada con el papel de la ciudad como lugar clave de transculturación hemisférica y caldo de cultivo para la aparición de alianzas interétnicas e intercambios diaspóricos entre afroestadounidenses y afrolatinos. En muchos sentidos, Nueva York se convirtió en la capital de las Américas Negras por su condición de destino de varias grandes olas migratorias afrodiaspóricas: en la primera mitad del siglo '20 no sólo llegaron millones de afroamericanos del sur de Estados Unidos sino también grandes masas de migrantes del Caribe, sobre todo de Puerto Rico, y también de Cuba y de las islas anglófonas (Laó-Montes, *Mambo Montage*). En su perspicaz ensayo sobre las "overlapping diasporas", Earl Lewis describe el papel de ciudades estadounidenses como Nueva York, "donde inmigrantes afrodescendientes se encontraron con negros estadounidenses, creando en el encuentro lo que se ha denominado una América transgeográfica" (786). En el contexto urbano de los barrios marginalizados de Spanish Harlem y el Bronx se dieron las condiciones para diálogos intensos entre estas comunidades y una de las plataformas más importantes de interacción fue la música. A partir de los años 1940 y 1950, Nueva York fue el escenario de colaboraciones entre pioneros afrocaribeños y afroestadounidenses como Chano Pozo, Arsenio Rodríguez, Mario Bauzá, Machito, Dizzy Gillespie y Pucho Brown, las que tuvieron como resultado nuevos estilos híbridos como el Latin Jazz, el Bebop y el Mambo. Con su versión de "Watermelon Man" (1963) de Herbie Hancock, el percusionista afrocubano Mongo Santamaria fue uno de los primeros en mezclar ritmos afrocubanos con los sonidos afroestadounidenses más populares de la época: rhythm and blues y la música soul.

Para responder a la creciente demanda de sonidos que atraían tanto a las audiencias negras estadounidenses como a la comunidad boricua que convivían en los barrios de Spanish Harlem y el Bronx, fue en el año 1966 que el Joe Cuba Sextet grabó la canción "Bang Bang", un homenaje a la fusión de las culturas afroestadounidenses y caribeñas, no sólo por las alusiones líricas a la comida, "cornbread" y "cuchifritos", sino también por la combinación de ritmos y elementos sonoros de ambas tradiciones. Con el tremendo éxito que tuvo la canción en ambas comunidades nació el Latin Boogaloo, que arrasó en las pistas de baile y en las ondas radiofónicas de Nueva York. Claramente orientado a ampliar el público de la música latina, el Latin Boogaloo experimentó un efímero pero intenso periodo de éxito y popularidad a mediados y finales de la década del '60. Sus protagonistas fueron en su mayoría jóvenes músicos *nuyorican* que habían crecido en Spanish Harlem, expuestos por igual a los sonidos afroestadounidenses y del Caribe hispano. Para ellos, la combinación de música latina y soul representaba la posibilidad de crear un sonido que conectara su herencia latina y las interacciones cotidianas con sus coetáneos afroamericanos. Entre los protagonistas del género se destacaban músicos como Pete Rodríguez ("I Like It Like That", 1966), Johnny Colón ("Boogaloo Blues", 1966), Bobby "Mr. Soul" Valentin ("Use It Before You Loose It", 1967), Héctor Rivera ("At the Party", 1966), y la cantante afrocubana La Lupe ("Fever", 1967), que se ganó la reputación de "Reina del Latin Soul", siendo una de las pocas artistas femeninas de un género dominado por los hombres. Demostrando el carácter transcultural e interétnico del género, Joe Bataan, el cantante que es ampliamente reconocido como el rey del Latin Soul no tuvo ascendencia latinoamericana. Nacido en 1942 en Spanish Harlem, Bataan afirma: "Mi padre era filipino, mi madre afroamericana y mi cultura es puertorriqueña" (*Entrevista personal*) Con canciones como "Ordinary Guy" (1968), "Poor Boy", "Freedom" (1969) y el himno de orgullo latino "Young, Gifted, and Brown" (1970) -una adaptación de "Young, Gifted, And Black" de Nina Simone-, Bataan reflejó las realidades sociales de la época de una forma

mucho más explícita que en la mayoría de los demás lanzamientos de *Latin Soul*. Reflexionando sobre sus relaciones con los movimientos sociales, Bataa recuerda que

a muchos activistas les gustaba mi música y mi capacidad para unir a los jóvenes negros y puertorriqueños del gueto en la pista de baile hablando de lo que estaba pasando. Así que toqué en una recaudación de fondos para los Young Lords en el Teatro Apollo y en 1973 fui invitado por Angela Davis a unirme a ella con mi banda en un viaje a un Festival Mundial de la Juventud socialista en Berlín Oriental! (Entrevista personal)

Como indica la trayectoria de Joe Bataa, no fue pura coincidencia que los diálogos interculturales entre las comunidades negras y boricuas que dieron luz al Latin Soul/Boogaloo se manifestaran en toda su plenitud durante la época de los movimientos por los derechos civiles y el Black Power, cuando jóvenes de las comunidades puertorriqueñas, chicanas, asiáticas e indígenas siguieron la convocatoria de las Panteras Negras a formar la llamada "Rainbow Coalition" de los grupos oprimidos en los Estados Unidos (Ogbar). Haciendo alusión al proceso de formación de los Young Lords que representaban la agenda de liberación puertorriqueña en estas coaliciones, el activista y poeta Felipe Luciano recuerda que "muchas de los vínculos entre nuestras comunidades que nos ayudaron a crear los Young Lords en 1969 tuvieron su origen en los bailes de boogaloo." (Entrevista personal)

Como destaca Juan Flores, esta "primera música nuyorican" simbolizaba el papel ejemplar que tuvo la cultura y la política afroestadounidense para aquella generación de puertorriqueños que crecían en Nueva York (82). En la canción "Times Are Changing" (1969), en la que se demanda que ha llegado el momento de reivindicar libertad y derechos, el cantante de Latin Soul Jimmy Sabater exclama "I got my goal, I'm black as coal..." ["He alcanzado mi meta, soy negro como el carbón"], dando voz al sentimiento de identificación con la causa afroestadounidense que definía esta generación de jóvenes boricuas. Aunque haya muy pocas grabaciones de Latin Soul/Boogaloo con una referencia explícita a los movimientos sociales y políticos que definían la época, el potencial emancipador del género consiste en el hecho de que se trataba de migrantes caribeños que adaptaron formas afroamericanas en contextos moldeados por una arraigada estigmatización de la negritud (esto es válido tanto para Estados Unidos como para Puerto Rico). Esto constituye en sí mismo un acto desafiante con profundas connotaciones políticas. George Lipsitz interpreta la apropiación del soul afroamericano por parte de los migrantes puertorriqueños en el latin boogaloo como un "antiesencialismo estratégico", argumentando que los puertorriqueños descubrieron que interpretar una identidad que no era totalmente suya los acercaba a sus raíces africanas y que asumir la heterogeneidad de la identidad de su grupo les permitió imaginar y promulgar alianzas con otros grupos (79). Desde este punto de vista, la adopción de la cultura negra estadounidense por parte de una joven generación de puertorriqueños, tal y como se manifiesta en el Latin Boogaloo, podría interpretarse como un medio de mostrar solidaridad e identificación con la lucha afroamericana, pero también como una forma de afirmar la negada herencia africana de Puerto Rico y de desafiar el racismo arraigado de las élites puertorriqueñas (Steinitz "We Got Latin Soul").

Divergiendo de los modelos predominantes de la música latina de manera significativa (Flores 80) y, como afirmó Raquel Rivera, violando los límites que mantenían diferenciado "lo que era negro y lo que era latino" (244), el fuerte rechazo que despertó el Latin Boogaloo en Puerto Rico también tuvo claras implicaciones raciales. Los tradicionalistas y defensores del discurso eurocéntrico del mestizaje consideraban que las influencias

afroamericanas en el estilo, el lenguaje y la música representadas en la cultura nuyorican y en el Latin Soul, constituían una contaminación de la herencia latina puertorriqueña explícitamente no negra que propagaban (Rivera). Esta actitud, temerosa del impacto del Black Power en los puertorriqueños, se reflejó en una postura extremadamente hostil hacia las expresiones nuyorican de identificación con la cultura afroamericana que dominaban el discurso público en Puerto Rico, como demuestra Yeidy Rivero en su discusión sobre la popularización y demonización del peinado afro en la isla (2005).

La era del Latin Boogaloo terminó abruptamente en 1969, cuando el entonces ascendente sello Fania, en una acción coordinada con los los promotores de conciertos de Nueva York y los antiguos directores establecidos de las grandes orquestas de música latina más tradicional, decidió dejar de promocionar a los músicos jóvenes de boogaloo y centrarse por completo en el nuevo sonido de la salsa (Flores 107ss.). El posterior éxito comercial de la salsa reflejaron la tendencia generalizada a volver a la música latina "pura" y "auténtica", sin letras en inglés ni referencias demasiado explícitas a la música y la cultura afroamericanas. A pesar de la desaparición del Latin Boogaloo, su legado de diálogo interétnico entre las juventudes negras y boricuas de Nueva York siguió manifestándose en el ascenso de la salsa como nuevo género pan-caribeño. Al lado de estrellas de soul como James Brown, Bill Withers y The Spinners, los Fania All-Stars participaron en el festival "Zaire 74" antes del legendario "Rumble in the Jungle" entre Muhammad Ali y George Foreman en Kinshasa. Muchos de los protagonistas afrodescendientes de la Fania, entre ellos Roberto Roena, Cheo Feliciano, Pete "Conde" Rodríguez y Celia Cruz, llevaban su cabello al estilo afro, contribuyendo de manera significativa a la popularización de este símbolo de identificación con la lucha negra en Estados Unidos, en contextos caribeños, centro y suramericanos. Canciones de salsa como "Justicia" (1969) de Eddie Palmieri en la que se reclama "justicia para boricuas y niches" (Quintero-Rivera), "Negro Soy" (1968) de Kako & Meñique, "Moreno" (1972) de Johnny Pacheco y Pete Conde Rodríguez, "Las caras lindas de mi gente negra" (1978) de Ismael Rivera, y "La Rebelión" (1989) de Joe Arroyo dieron voz a una nueva afirmación de la identidad afrolatina, claramente inspirada por el movimiento negro estadounidense.

Los Combos Nacionales: música soul y cosmopolitismo negro en Panamá

La emergencia de una escena de música soul en Panamá es inseparable de su condición como sitio de encuentro entre afrodescendientes del Caribe, Norteamérica y Latinoamérica - una verdadera encrucijada hemisférica, marcada por interacciones, intersecciones y contradicciones entre las experiencias afrodiaspóricas que subrayan la necesidad de superar los nacionalismos metodológicos en el estudio de las realidades que dan forma a las Américas Negras. Los protagonistas de los llamados Combos Nacionales, que se hicieron famosos a fines de los '60 y principios de los '70 por su combinación de soul con calypso y estilos afrolatinos, fueron descendientes de los migrantes anglo-caribeños que se habían trasladado a Panamá para trabajar en grandes proyectos de infraestructura, de los que la construcción del Canal de Panamá entre 1904 y 1914 por los Estados Unidos sin duda fue el más importante. La mayoría de los miembros de los Combos se habían formado en comunidades afroantillanas navegando los contrastantes modos de discriminación racial en la Zona del Canal ocupada por Estados Unidos y en las ciudades terminales Colón en la costa caribeña y Panamá en la costa pacífica que pertenecían a la República de Panamá. El tráfico global que pasaba por el Canal y la aparición de una "esfera migratoria circum-caribeña" (Putnam) conectaba Panamá con Kingston, La Habana, Puerto Limón, Caracas,

Puerto España, New Orleans y Harlem. En este contexto, la ciudad de Colón se convirtió en un centro cosmopolita de contacto y comunicación afrodiaspórica. Debido a la constante afluencia de músicos y discos procedentes de Estados Unidos y el Caribe y a la creciente demanda de entretenimiento por parte de miles de soldados estacionados en los puestos militares estadounidenses de los alrededores de la zona del Canal y marineros de permiso en tierra, la música popular devino una importante plataforma para los diálogos hemisféricos que se desarrollaron en los bares, burdeles, casinos, salones de baile y clubes de Colón. En la primera mitad del siglo XX, músicos afropanameños como Luis Russell, director de la orquesta de Louis Armstrong, participaron en la creación del jazz (Pérez-Price). En los años '50 y principios de los '60, anticipándose en cierto modo a la aparición del reggae en español en la misma ciudad dos décadas más tarde (sentando las bases de lo que sería el reggaetón), Colón fue el escenario en el que cantantes de ascendencia antillana como Lord Cobra y Lord Panama grabaron temas pioneros de calipso bilingüe en inglés y español. Al mismo tiempo, Panamá se convirtió en parte integral de los circuitos transcaribeños de las emergentes escenas musicales afrolatinas de Nueva York y Puerto Rico.

Mientras que los vínculos con sus orígenes anglo-caribeños siempre habían sido recursos importantes para los afropanameños, las expresiones políticas y culturales de los afroestadounidenses -con quienes compartieron no solo la lengua sino también experiencias de segregación racial-, han desempeñado un papel destacado en las luchas de emancipación de esta comunidad a lo largo del siglo XX. Los modos de exclusión a los que se enfrentaron los antillanos que vivían en la república panameña y en la Zona del Canal no sólo fortalecieron la construcción de la comunidad, sino que también reforzaron los impulsos existentes para buscar aliados más allá del Istmo. Como recuerda la escritora y académica afropanameña Melva Lowe de Goodin, "las imágenes y noticias del movimiento por los derechos civiles aumentaron nuestra autoestima y, por supuesto, nos identificamos" (*Entrevista personal*). La era del Black Power coincidió con una época de agitación política y una intensificación de la campaña nacionalista para recuperar el Canal en Panamá, que culminó con la toma del poder por parte del líder populista general Omar Torrijos y el surgimiento de un movimiento afropanameño asertivo a finales de la década del '60 y principios de los '70. En estos tiempos turbulentos, los sonidos dinámicos del soul dieron voz a un fuerte sentimiento de identificación con la lucha por la libertad de los afroamericanos en Estados Unidos y a una nueva asertividad frente a la segregación racial y la exclusión entre los afropanameños. (Steinitz "Soulful Sancocho")

La influencia predominante de íconos del soul de Estados Unidos en la juventud afro-panameña estaba basada en la interacción constante con marineros y soldados afroestadounidenses estacionados en la Zona del Canal y la difusión de los más recientes éxitos de la música popular estadounidense por las estaciones de radio. La popularización del soul en Panamá a mediados de la década del '60 también estuvo estrechamente relacionada con las llamadas "Nights of Fun", organizados por asociaciones juveniles afrocaribeñas en Colón y los barrios negros de Ciudad de Panamá, en las que se presentaban los últimos singles de soul importados de Estados Unidos y calipso del Caribe. Gerardo Maloney, el principal investigador de la experiencia afropanameña quien vivió estos procesos en su adolescencia, confirma que

la influencia de la música negra de los Estados Unidos, al igual que del Caribe si fueron fuentes importante en el desarrollo de una identidad racial, y la organización de movimientos sociales en contra

del racismo y la discriminación racial, lo que nos incorporó a un movimiento de alcances internacionales, que caracterizó la generación de ese momento. (Entrevista personal)

Informados por los sonidos del soul que dominaban las ondas de radio y hartos de la discriminación que se vivía tanto en la zona del Canal como en Panamá, los jóvenes de ascendencia antillana adoptaron el lenguaje y el estilo de los negros estadounidenses, incluidas técnicas de confrontación prácticamente desconocidas en Panamá, peinados afro y otros símbolos del movimiento Black Power (Conniff 165).

Cuando los Combos Nacionales revolucionaron la música popular en Panamá a fines de los '60 y principios de los '70 con una fusión única de música soul estadounidense, calipso caribeño y estilos afrolatinos, se convirtieron en portavoces de una nueva generación de afropanameños que reclamaba inclusión y participación en la República de Panamá. Fue precisamente esta versatilidad la que hizo que el líder militar Omar Torrijos promoviera y acogiera a los combos como parte de su ambivalente estrategia para conseguir el apoyo afroantillano a su agenda nacionalista y antiimperialista para la recuperación del Canal, al tiempo que se mantenía extremadamente vigilante sobre el impacto subversivo del Poder Negro en los afropanameños. Apoyados por Torrijos, los músicos afropanameños conquistaron programas de televisión nacionales, emisoras de radio y salas de baile, dando una visibilidad sin precedentes a una comunidad que había sido excluida y discriminada desde su llegada en Panamá. Combos Nacionales como Los Mozambiques, Los Silvertones, Los Beachers, Los Dinámicos Exciters, Los Soul Invasores, Los Fabulosos Festivals y Los Soul Fantastic fueron claves en fomentar una nueva actitud de autoestima en la comunidad afroantillana que sufría de discriminación racial tanto por parte de las autoridades estadounidenses en la Zona de Canal como por las elites mestizas que gobernaban Panamá. La nueva visibilidad de los intérpretes negros, la introducción del "estilo soul" y la relacionada apropiación de la estética negra estadounidense en un contexto latinoamericano construido sobre la base de imaginarios nacionalistas mestizos blancos, desafiaba las nociones homogeneizadoras y eurocéntricas de panameñidad, basadas en la religión católica y la herencia colonial española (Steinitz "Soulful Sancocho").

Los combos representaban un aspecto antes silenciado y demonizado de la realidad nacional: la fuerte presencia de influencias afrocaribeñas en una sociedad panameña multiétnica, transnacional, diaspórica y cosmopolita (Pulido). La ambivalencia de la política racial de Torrijos se manifestó en la simultaneidad de su apoyo a los combos y la política hostil contra las expresiones de orgullo negro, ejemplificada en una campaña represiva contra los negros con peinado afro que comenzó en 1970. A mediados de la década de 1970, el ministro de Justicia de Torrijos y posteriormente magistrado de la Corte Suprema, Juan Materno Vásquez, atacó públicamente a los panameños afrocaribeños. Cuestionó sus contribuciones y lealtad a la nación aludiendo a su admiración por el soul y el calypso en lugar del folclore local, instándoles a asimilarse y conformarse a la cultura hispana y a la identidad nacional, basada en la lengua española y el catolicismo. Según Materno Vásquez, "el poder negro y la negritud no tenían cabida en Panamá" (Conniff 167).

Como uno de los principales combos, Los Dinámicos Exciters encarnaban la interrelación entre la música y la lucha por la emancipación afropanameña. Lo que distinguía a este grupo era su sentido de misión y su implicación real en asuntos de empoderamiento negro, como lo fueron la organización de un concierto de James Brown y su banda en Panamá en 1972, el apoyo a las actividades de la Asociación Afro-Panameña del activista Alberto Smith y la fundación del Instituto Soul, una asociación cultural para el progreso de los panameños negros. En 1970, el compromiso de los Exciters con los asuntos de la conciencia negra resultó crucial cuando la banda

por primera vez organizó lo que se convertiría en una de las manifestaciones más visibles del sentimiento del Black Power durante la era Torrijos: el concurso de belleza Miss Soul Queen, en el que participaban mujeres afropanameñas, en su mayoría de ascendencia antillana, cuyas apariencias y peinados afro desafiaban la represión policial contra el pelo natural. El director de orquesta Carlos Brown contextualiza los orígenes de esta iniciativa: "Lo que nos motivó fue el movimiento Black and Proud de allí. Teníamos que identificarnos con lo que pasaba allí, aquí también teníamos prejuicios contra nuestra comunidad. [...] Tocábamos Soul y Soul es negro. Así que la llamamos Miss Soul en vez de Miss Black" (Entrevista personal).

El líder comunitario afropanameño Alberto Barrow afirma: "Cuando ellos armaron la Reina Soul era un acto contestatario, era un acto de rebeldía, era un acto de confrontación al racismo en la Zona del Canal y en Panamá." (Entrevista personal). Celebrar a las mujeres negras con pelo natural en un país donde el peinado afro había sido ferozmente perseguido por decreto presidencial como parte de las políticas ambivalentes de Torrijos hacia la comunidad negra, fue de hecho un acto de contestación que puso a prueba los límites de los niveles aceptados de negritud y provocó duras reacciones por parte de algunos panameños que criticaron los efectos potencialmente divisivos de importar manifestaciones estadounidenses de orgullo negro a la nación panameña. Los concursos de Miss Soul Queen se celebraron cada año durante la temporada de carnaval hasta 1977, cuando un comité presidido por Barrow decidió cambiar el título del certamen a "Panameñísima Reina Negra" para atraer a sectores más amplios de la comunidad afropanameña al concurso, que hasta entonces había sido un asunto de la comunidad caribeña anglófona. Hasta el día de hoy, la "Panameñísima Reina Negra" sigue siendo un importante acontecimiento de los diversos sectores de la comunidad afropanameña. De esta manera, tanto el impacto de la música afroestadounidense y de los Combos Nacionales como los concursos de la Reina Soul contribuyeron a uno de los objetivos del movimiento afropanameño que ha consistido en la unificación las comunidades negras de Panamá en su lucha común contra la persistencia del racismo (Barrow, Entrevista personal).

Black Rio: bailes de soul y "Bleque Pau" en el paraíso racial

Mientras en las comunidades puertorriqueñas y afroantillanas de New York y Panamá respectivamente la difusión de la música soul fue el producto de migraciones y las relacionadas interacciones directas con negros estadounidenses, fue en Brasil donde se desarrolló un movimiento de masas basado casi exclusivamente en el consumo colectivo de discos de vinilo importados de soul y la apropiación creativa de las relacionadas representaciones simbólicas de orgullo negro. El movimiento *Black Rio*, en su época también conocido como *Black Soul*, tuvo su comienzo a principios de la década del '70, cuando DJs afro-brasileños como Mr. Funky Santos y Dr. Sidney comenzaron a organizar los llamados *bailes black* en los suburbios negros de la Zona Norte de Rio de Janeiro, en los que se escuchaba exclusivamente música soul de Estados Unidos. Este movimiento surgió en plena dictadura militar, la cual había redoblado sus esfuerzos por presentar a Brasil internacionalmente como un "paraíso racial" después del golpe de estado contra el gobierno democráticamente elegido de João Goulart en 1964. Esta política de relaciones públicas estaba basada en la ideología de democracia racial que sostenía que Brasil era un país de vanguardia en términos de coexistencia interracial. Un elemento clave de este discurso introducido por el antropólogo Gilberto Freire y obras como *Casa Grande e Senzala* consistía en la apropiación estatal de elementos de la cultura afrobrasileña como samba, carnaval y capoeira como signos de unidad

nacional. La celebración estrictamente apolítica y tradicionalista de la cultura negra adoptada por las élites nacionales contrastaba fuertemente con las nociones politizadas de afirmación étnica inspiradas en el Black Power estadounidense, tal y como aparecían en el movimiento Black Rio (Hanchard 114).

El movimiento Black Rio tuvo un significado mayor en la articulación de una nueva conciencia afrobrasileña que rechazaba el mito nacional de una democracia racial. Estos bailes, organizados por *equipes de som* parecidos a los *soundsystems* jamaquinos con nombres como “Black Power”, “Soul Grand Prix”, “Revolução da Mente” y “Alma Negra” cada fin de semana atraían miles de jóvenes afrocariocas que mostraban su identificación con el movimiento negro de Estados Unidos por su cabello afro (“cabelo bleque pau”) su forma de vestir y también por una nueva inclinación a criticar el racismo en Brasil, una realidad hasta entonces completamente negada tanto por los militares como por intelectuales de izquierda que solo reconocían la lucha de clases como legítima (Alberto). Asfilofio de Olivera, mejor conocido como Dom Filó, protagonista del movimiento y director de la *equipe* Soul Grand Prix, fue uno de los primeros en aprovechar los *bailes black* con el objetivo explícito de concientizar a la juventud negra:

Para nosotros en esta época no había fuente de orgullo e inspiración mayor que los íconos afroestadounidenses de la música soul y del movimiento Black Power. En los bailes proyectábamos imágenes de James Brown, Malcolm X, Muhammad Ali, las Panteras Negras y de la película *Wattstax* en pantallas gigantes y entremezclábamos fotos de los bailarines presentes allí. Todo para levantar la autoestima de la juventud negra que había sido sometida a una ideología de blanqueamiento por siglos. (Entrevista personal)

Carlos Alberto Medeiros y otros líderes del movimiento afrobrasileño confirmaron el papel sobresaliente de los bailes de soul en sus procesos de politización (Medeiros, “Black Rio”). Desafiando los estereotipos y atribuciones según los cuales los músicos afrobrasileños tenían la obligación de representar las auténticas tradiciones de la cultura nacional de Brasil tocando samba, también se formó una escena de soul brasileño representado por músicos como Tim Maia, Toni Tornado, Carlos Dafé y Gerson King Combo, que son citados como mayores fuentes de inspiración por parte de la nueva generación de Hip-Hop brasileño (Steinitz, “Black Power in a paraíso racial?”).

Hasta mediados de la década del ‘70, los medios de comunicación nacionales de Brasil no habían prestado atención a lo que se percibía como otra efímera moda de baile de la juventud negra de Río sin connotaciones políticas. Un artículo publicado en julio de 1976 por la periodista Lena Frías en la revista *Jornal do Brasil* cambió las cosas. Era un dossier de cinco páginas titulado “Black Rio - O orgulho (importado) de ser negro no Brasil” [“El orgullo (importado) de ser negro en Brasil”] que no sólo daba nombre al movimiento antes conocido como “Black Soul”, sino que también lo retrataba como un intento barato de los negros brasileños de imitar a sus “primos de Harlem” (1). Argumentaba que Black Rio era un movimiento comercial con una ideología peligrosa que era “poco brasileña” (ibid.) por introducir el odio racial en un país donde el racismo no existía (Frias). A raíz del artículo de Frías, se produjo un acalorado debate nacional sobre los peligros del Black Rio. El repudio por parte de los gobernantes militares, las élites intelectuales y los antiimperialistas de izquierda que temían la contaminación de las “auténticas” tradiciones folklóricas brasileñas fue unánime. Incluso Gilberto Freyre, el originador de la democracia racial, se pronunció contra los males de la música soul. En un artículo de 1976, titulado “Atenção, brasileiros”, advertía de la amenaza que las influencias afroamericanas procedentes de Estados Unidos suponían

para la seguridad nacional de Brasil, así como para la identidad nacional. Según Freyre, el Black Rio pretendía importar una ideología extranjera y hostil que introducía el odio racial al estilo estadounidense en un país donde miembros de todas las razas coexistían pacíficamente y la pertenencia racial no importaba. Los afrobrasileños deberían seguir tocando ritmos de samba alegres y fraternales, en lugar de escuchar los sonidos de revuelta de Estados Unidos, escribió (Hanchard 115).

Mientras que la principal preocupación de los nacionalistas conservadores y de los gobernantes militares era el potencial subversivo del Black Rio, el repudio de la izquierda brasileña se basaba en su ideología antiimperialista, que no les permitía ver las influencias estadounidenses más que como una penetración hostil en las culturas nacionales. Desde esta perspectiva, el Black Rio era un caso clásico de imperialismo cultural estadounidense, destinado a socavar una conciencia de clase revolucionaria entre la clase obrera negra y a destruir la auténtica cultura popular. Como señala Paulina Alberto, para los críticos de izquierda, el Black Rio "representaba una traición al verdadero patrimonio cultural de Brasil por parte de la gente de color que, al abrazar el soul extranjero en lugar de la samba nacional, eludía sus deberes como alegres cuidadores de un patrimonio afrobrasileño apropiado y auténtico" (28).

Cuando los aparatos represivos del régimen militar percibieron que el Black Rio no sólo consistía en bailar al sonido del soul, los *bailes black*, como grandes congregaciones de afrobrasileños expuestos a las influencias subversivas de los negros rebeldes del Norte, fueron tratados cada vez más como una cuestión de seguridad nacional. Preocupado por las consecuencias de una mayor concientización en materia de discriminación racial y por la inspiración de los negros que se rebelaban contra su marginación sociopolítica, el régimen militar desató su aparato represivo contra el movimiento a finales de la década del '70. La policía empezó a tomar medidas enérgicas contra el movimiento, infiltrándose con agentes secretos, haciendo frecuentes redadas en fiestas soul y deteniendo a organizadores y DJs, como fue el caso de Dom Filó quien fue detenido en una fiesta de soul y después interrogado a base de acusaciones de haber sido financiado por un miembro de las Panteras Negras estadounidense para lanzar un movimiento clandestino de resistencia en Brasil (Olivera).

Aunque las acusaciones de la policía secreta con respecto a fuentes financieras externas del Black Rio no tuvieron base en la realidad, los activistas del movimiento negro sí vieron en la popularidad de la música soul estadounidense y en las representaciones conexas del orgullo negro una oportunidad de romper con los modos prescritos de negritud brasileña representados en la samba y el carnaval, que habían perdido su función de expresión de la disidencia negra al haber sido cooptados como símbolos de unidad nacional y democracia racial por las políticas culturales del gobierno. Para los activistas negros, que habían intentado sin éxito llegar a las masas durante décadas, el consumo colectivo de música soul representó un punto de partida para un proceso de "concientización" de los afrobrasileños, como recuerda Carlos Alberto Medeiros, fundador del Instituto de Pesquisa de Culturas Negras (IPCN). El escenario de los *bailes black* brindó a los activistas afrobrasileños la oportunidad de evitar la censura del régimen militar y discutir cuestiones de identidad negra, las implicaciones racistas de la democracia racial y literatura del movimiento Black Power de autores como Malcolm X, Frantz Fanon, Stokeley Carmichael o Eldridge Cleaver. Los activistas negros intentaron utilizar la moda del soul para sus propios fines: su objetivo era llevar a la gente más allá del nivel de apropiación simbólica de las representaciones estéticas del Black Power para que se implicara en la lucha política contra la discriminación racial. Siguiendo el ejemplo de los *bailes black*, organizaciones como el IPCN también empezaron a realizar fiestas soul, en las que

se organizaron plataformas de debate y proyecciones de películas como *Wattstax* que representaban la estrecha relación entre música popular y movimientos negros (Medeiros).

Las esperanzas en el potencial movilizador del soul se hicieron parcialmente realidad cuando activistas afrobrasileños fundaron el Movimento Negro Unificado (MNU) en São Paulo en el año 1978, dando así un paso importante hacia la formación de lo que hoy es un amplio movimiento afrobrasileño antirracista. Como confirman muchos de los miembros fundadores del MNU, Black Rio y la influencia del movimiento Black Power habían sido cruciales para su politización (Alberti y Pereira 85). En términos de música popular, la recepción del soul en la década de 1970 también fue un importante punto de partida para muchas otras expresiones afrobrasileñas. En 1974, el carnaval de Salvador de Bahía fue el escenario del debut de Ilé Aiyê, el primer *bloco afro* de Brasil, fuertemente influenciado por los movimientos de liberación negra de Estados Unidos, el Caribe y África. El estribillo de su primera canción "Que Bloco é Esse" hacía alusión a su cabello afro y su identificación con el Black Power: "Somos crioulos doidos, Somos bem legal, Temos cabelo duro, Somos Bleque Pau".

El papel de los flujos transnacionales entre las comunidades negras de Estados Unidos y Brasil también se manifestó en el ascenso de otros géneros híbridos a fines del siglo XX y principios del XXI como el movimiento Hip Hop brasileño y la vibrante escena Baile Funk de Río, que siguió los pasos de la cultura de los *soundsystems* establecida por el Black Rio.

Soul y la práctica del transnacionalismo negro en las Américas

Los hallazgos de este viaje interamericano sugieren que el género soul, estrechamente ligado al movimiento de liberación negra en los Estados Unidos, ha demostrado un potencial emancipador que transcendía la comunidad afroestadounidense y las fronteras de aquel país. Como en otros géneros de música popular su difusión siempre ha sido parte de un proceso de comercialización, pero los movimientos juveniles que se apropiaron de esta expresión fueron capaces de usarlo como un arma de resistencia para liberarse de las limitaciones de discursos paternalistas, tradicionalistas y nacionalistas en sus contextos locales. En las décadas del 1960 y 1970, la apropiación del soul y los relacionados estilos como el peinado afro se convirtieron en signos visibles de solidaridad con el movimiento por la libertad de los negros de Estados Unidos y de expresión implícita de desacuerdo con el *statu quo* de las relaciones raciales en sus respectivos países. La música soul ofrecía una alternativa a las manifestaciones tradicionales de la cultura negra, las que en muchos casos se habían "nacionalizado" como emblemas de la cultura popular y la unidad propagada por los discursos de mestizaje y democracia racial.

Por su papel clave en la popularización hemisférica de los discursos y símbolos del movimiento Black Power, se puede constatar que la música soul contribuyó al crecimiento exponencial de manifestaciones culturales y movimientos sociales que se han dedicado a la lucha antirracista y el empoderamiento de los afrodescendientes en todas las regiones de Latinoamérica a partir de los años 1970. Precediendo la popularización global de géneros como el reggae y el Hip-Hop, la difusión de la música soul también constituyó un capítulo clave en la creación de redes transnacionales de solidaridad antirracista. Demostrando la eficacia de la música popular en estas prácticas de transnacionalismo negro, las alianzas entre afroestadounidenses y afrolatinoamericanos pusieron en primer plano las experiencias compartidas de marginación y resistencia en lugar de la nación como marco de referencia.

Las reacciones hostiles con respecto a estos flujos transnacionales por parte de élites, intelectuales y activistas tanto de la derecha como de la izquierda expusieron el paternalismo y la folklorización que han definido el trato de las expresiones de afrodescendientes en debates culturales latinoamericanas. En muchos casos, la postura de los intelectuales latinoamericanos que denunciaron las afirmaciones de una identidad negra relacionadas a la identificación con el movimiento negro estadounidense como penetración del imperialismo y distracción de la lucha de clase, reflejó la incapacidad de reconocer los patrones específicos de la discriminación basada en la raza, una omisión que resultó ser un factor decisivo para la aparición de nuevos movimientos sociales en la diáspora africana. Las perspectivas transnacionales y hemisféricas que conciben las Américas Negras como un espacio de múltiples entrelazamientos han demostrado ser herramientas útiles en la deconstrucción de los conceptos nacionalistas y paternalistas de la presencia afro en Latinoamérica.

Bibliografía

- Alberto, Paulina. "When Rio Was Black: Soul Music, National Culture, and the Politics of Racial Comparison in 1970s Brazil." *Hispanic American Historical Review* 89/1 (2009): 3-39.
- Andrews, George Reid. *Afro-Latin America, 1800-2000*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Baraka, Amiri. *Blues People: Negro Music in White America*, New York: Harper Perennial, 1999 [1963].
- Bataan, Joe. *Entrevista personal*, 13 de Setiembre, 2018.
- Bourdieu, Pierre /Loïc Wacquant: "On the Cunning of Imperialist Reason". *Theory, Culture, Society* 16/ 1 (1999): 31-58.
- Brown, Carlos. *Entrevista personal*. 2 de Abril, 2017.
- Carvalho, José Jorge de. *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: Lo negociable y lo innegociable*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- Conniff, Michael. *Black Labor on a White Canal - Panamá, 1904-1981*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1985.
- Corinealdi, Kaysha. "Envisioning Multiple Citizenships: West Indian Panamanians and Creating Community in the Canal Zone Neocolony", in: *The Global South*, Vol. 6, No. 2 (Fall 2012): 87-106.
- Davis, Angela. *Women, Culture, and Politics*. New York: Random House, 1989.
- Dulitzky, Ariel. "A Region in Denial: Racial Discrimination and Racism in Latin America". *Neither Enemies nor Friends: Latinos, Blacks, Afro-Latinos*. Anani Dzidienyo and Suzanne Oboler (eds.). London: Palgrave, 2005. 39-59.
- Flores, Juan. *From Bomba to Hip Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia UP, 2000.
- Ford, Tanisha. *Liberated Threads: Black Women, Style, and the Global Politics of Soul*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2015.
- Frias, Lena. "Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no brasil". *Jornal do Brasil, Caderno B*, 17 de julio, 1976, 1, 4-6.
- Gilroy, Paul. *There Ain't No Black in the Union Jack*. London: Routledge, 1987.
- _____ *The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993.

Gomez Menjivar, Jennifer y Hector Nicolas Ramos Flores, eds. *Hemispheric Blackness and the Exigencies of Accountability*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2022.

Hanchard, Michael. *Orpheus and Power – The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1988*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

_____. “Black Transnationalism, Africana Studies, and the 21st Century.” *Journal of Black Studies* 35/2 (2004): 139-153.

Jiménez Román, Miriam and Juan Flores (eds.). *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States*. Durham: Duke UP, 2010.

Kelley, Robin D.G. *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*. Boston: Beacon Press, 2002.

Laó-Montes, Agustín and Arlene Davila (eds.). *Mambo Montage – The Latinization of New York*. New York: Columbia UP, 2001.

_____. “Cartografía del campo político afrodescendiente en América Latina”, En *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras*. ed. Claudia Mosquera Rosero-Labbé, Agustín Laó-Montes, César Rodríguez Garavito (eds.). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010. 279-316.

_____. *Contrapunteos Diaspóricos: Cartografías Políticas de Nuestra Afroamérica*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2020.

_____. “Unfinished Migrations’: Commentary and Response”. *African Studies Review* 43/1 (2000): 54-60.

Lowe de Goodin, Melva. “Entrevista personal”, Abril 3, 2022.

Lewis, Earl. “To Turn As on A Pivot: Writing African American History into a History of Overlapping Diasporas”. *The American Historical Review* 100/3 (1995): 765-787.

Lipsitz, George. *Dangerous Crossroads – Popular Music, Postmodernism and the Politics of Place*. Verso, 199.

Lordi, Emily, *The Meaning of Soul: Black Music and Resilience since the 1960s*. Durham: Duke University Press, 2020.

Luciano, Felipe. *Entrevista personal*, 30 de Setiembre, 2022.

Masiki, Trent & Regina Marie Mills. “Introduction: Bridging African American and Latina/o/x Studies.” *The Black Scholar* 52:1 (2022). 1-4.

Medeiros, Carlos Alberto. “Black Rio: Music, Politics, and Black Identity,” en: *Black Power in Hemispheric Perspective – Movements, Cultures, and Resistance in the Black Americas*. Wilfried Raussert & Matti Steinitz (eds.). New Orleans University Press, 2022. 239-250.

Nwankwo, Ifeoma Kiddoe. “The Promises and Perils of US African-American Hemispherism: Latin America in Martin Delany’s Blake and Gayl Jones’s Mosquito.” *Hemispheric American Studies: Essays Beyond the Nation*. Caroline Levander and Robert Levine, (eds.). Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2008. 187-204.

Olivera, Asfilofio. *Entrevista personal*. April 1, 2019.

Raussert, Wilfried & Matti Steinitz (eds.). *Black Power in Hemispheric Perspective – Movements, Cultures, and Resistance in the Black Americas*. New Orleans University Press: 2022.

Pérez-Price, Ariel. *Pionero: La historia de Luis Russell*. Panamá: 2021.

- Púlido Ritter, Luis. "Lord Cobra: del cosmopolitismo decimonónico y del folklorismo al cosmopolitismo diaspórico". *Istmo* 20 (2010): 3.
- Rivera-Rideau, Petra R., Jennifer A. Jones, and Tianna S. Paschel, eds. *Afro-Latin@s in Movement: Critical Approaches to Blackness and Transnationalism in the Americas*. New York: Palgrave MacMillan, 2016.
- Rivera, Raquel Z. "Hip-Hop, Puerto Ricans, and Ethnoracial Identities in New York." *Mambo Montage – The Latinization of New York*, edited by Agustín Laó-Montes and Arlene Dávila. Columbia UP, 2001. 235-262.
- Rivero, Yeidy. *Tuning Out Blackness: Race and Nation in the History of Puerto Rican Television*. Duke UP Books, 2005.
- Slate, Nico, ed. *Black Power Beyond Borders*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Smethurst, James. *The Black Arts Movement: Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005.
- Stam, Robert and Ella Shohat. *Race in Translation – Culture Wars Around the Postcolonial Atlantic*. New York: New York UP, 2012.
- Steinitz, Matti. "Black Power in a paraíso racial? The Black Rio movement, U.S. Soul music, and Afro-Brazilian mobilizations under military rule (1970-1976)". En: *Politics of Entanglement: Connecting Transnational Flows and Local Perspectives*. Publisher: Wissenschaftlicher Verlag Trier/Bilingual Press, 2017. 13-30.
- " 'Calling Out Around the World': How Soul Music Transnationalized the African American Freedom Struggle in the Black Power Era (1965-1975)". En *Sonic Politics: Music and Social Movements in the Americas*. Olaf Kaltmeier & Wilfried Raussert (eds.). Routledge, 2019. 88-106.
- "We got Latin Soul! Transbarrio Dialogues and Afro-Latin Identity Formation in New York's Puerto Rican Community during the Age of Black Power (1966-1972)." *Human Rights in the Americas*. Ed. Luz Kirschner, Maria Herrera Sobek, and Francisco Lomeli. New York/London: Routledge, 2021. 243-262.
- "Soulful Sancocho - Soul Music and Practices of Hemispheric Black Transnationalism in 1960s and 1970s Panama." *The Black Scholar* 52/1 (2022): 15-26.
- Swan, Quito. "Transnationalism". *Keywords for African American Studies*. Erica R. Edwards, Roderick A. Ferguson, and Jeffrey O. G. Ogbar (eds.). New York: New York UP, 2018. 209-213.
- Torres, Andrés. *Between Melting Pot and Mosaic – African Americans and Puerto Ricans in the New York Political Economy*. Temple University Press, 1995.
- Valero, Silvia. "Los negros se toman la palabra." *Primer Congreso de Cultura Negra de las Americas: debates al interior de las comisiones y plenarias*. Bogotá, Cartagena: Universidad Javeriana, Universidad de Cartagena, CEA, 2020.
- Vincent, Rickey. *Party Music: The Inside Story of the Black Panthers' Band and How Black Power Transformed Soul Music*. Chicago: Chicago Review Press, 2013.
- Wimmer, Andreas and Nina Glick Schiller. "Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences." *Global Networks* 2/4 (2002): 301-33.
- Zapata Olivella, Manuel. *¡Levántate mulato! 'Por mi raza hablará el espíritu'*. Bogotá: Rei Andes, 1990.